

LA DOBLE OBSOLESCENCIA DE LA CASA FARNSWORTH

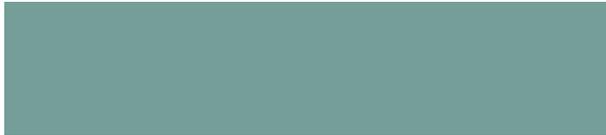


La doble obsolescencia de la casa Farnsworth

Fecha Recepción: 21 diciembre 2018

The double Obsolescence of the Farnsworth House

Fecha Aceptación: 10 enero 2019



PALABRAS CLAVE

Edith Farnsworth | Mies van der Rohe | obsolescencia | arquitectura blanda | busto y pellejo

KEYWORDS

Edith Farnsworth | Mies van der Rohe | Obsolescence | Soft architecture | Bust and pelt

Víctor Navarro Ríos

[Universidad Europea de Madrid](#)[Madrid, España](#)victorcamilo.navarro@universidadeuropea.es

María Langarita Sánchez

[Universidad Politécnica de Madrid](#)[Madrid, España](#)maria.langarita@upm.es

Resumen_

Rara vez le llega a la arquitectura su obsolescencia funcional. Lo habitual es el desencanto: una obsolescencia del entusiasmo que desvela el agotamiento emocional de sus habitantes, de un grupo cultural o de toda una sociedad. Frente a las narraciones que describen la obsolescencia como un estado previo a la refundación, cabe pensar en esta como un estado de multiplicidad que resulta de la coexistencia de vidas proyectadas en torno a un mismo objeto construido. Revertir una de esas obsolescencias puede suponer acabar con la existencia del *otro*. Desde esta perspectiva es posible idear una estrategia proyectual no binaria que plantee una coexistencia más compleja y asimétrica. En el caso que aquí nos trae, los años vividos de la casa Farnsworth, esa posibilidad surge de la concepción de una arquitectura blanda, subversiva y crítica, capaz de aceptar la complejidad de su permanente agotamiento y su constante reinención.

Abstract_

Rarely does architecture reach its functional obsolescence. The usual is disenchantment: an obsolescence of enthusiasm that reveals the emotional exhaustion of its inhabitants, of a cultural group, or a whole society. Given the narratives that describe obsolescence as a stage prior to that of re-founding, one might think about it as a state of multiplicity that results from the coexistence of lives projected around the same built object. To revert one of these obsolescences may suppose ending the existence of the *other*. From this perspective it is possible to devise a non-binary project strategy to pose a more complex and asymmetric coexistence. In the case that we are presenting here, the living years of the Farnsworth House, this possibility emerges from the conception of a soft architecture, subversive and critical, capable of embracing the complexity of its own exhaustion and constant reinvention.

Vista interior de la casa Farnsworth en la actualidad, amueblada siguiendo el criterio de Mies, 2013.

Fotografía: Victor Grigas. Fuente: Wikimedia Commons.

Interior view of the Farnsworth House today, furnished according to Mies' criteria, 2013.

Photograph: Victor Grigas. Source: Wikimedia Commons.

Rara vez le llega a la arquitectura su obsolescencia funcional, es decir, el estado de ruina que la incapacita para seguir en pie. Lo habitual es que esta sea de otro orden: una obsolescencia del entusiasmo que desvela el agotamiento emocional de sus habitantes, de un grupo cultural o de toda una sociedad. Doblegar la resistencia cultural de una arquitectura exhausta sin tener que revertir su condición física pasa también por redescubrir la materia que la constituye. Frente a las narraciones que suponen que la obsolescencia es el estado ajado previo a la refundación, cabe también pensar en la obsolescencia como un estado de multiplicidad, simultáneo y contrapuesto, cuyo desencadenante es la coexistencia de vidas proyectadas en torno a un mismo objeto construido. Revertir una de esas obsolescencias puede suponer acabar definitivamente con la existencia del otro. Desde esta perspectiva es posible idear una estrategia proyectual no binaria que, frente a la dicotomía obsoleto/actualizado, plantee otras relaciones de coexistencia más complejas y asimétricas. En el caso que aquí nos trae —los años vivideros de la casa Farnsworth— esa posibilidad surge de la concepción de una arquitectura blanda, capaz de ser subversiva, crítica y, al mismo tiempo, aceptar la complejidad de su permanente agotamiento y su constante reinención.

En 1953, la editora de *House Beautiful* proclamaba un *j'accuse*: «algo está podrido en el país del diseño» (Gordon, 1953, p. 127). Elisabeth Gordon invocaba a Hamlet para dar cuenta de la gravedad de su afirmación. El desencadenante de aquella denuncia no era otro que la disputa privada devenida pública entre Edith Farnsworth y el arquitecto que había contratado para diseñar su casa, Ludwig Mies van der Rohe. Desde las páginas de una revista de decoración se alegaba por un sentido común en el diseño arquitectónico. En el trasfondo de la polémica estaba el ataque a la austeridad doméstica que imponía la arquitectura moderna y la imposibilidad de habitarla. De un lado estaban los que veían detrás del diseño de Mies una forma de tiranía. Del otro, los que acusaban de retrógrados y ciegos a los que no podían ver la pureza y exquisitez del diseño. Unos trataban a Edith Farnsworth como una víctima del fascismo creativo; otros, como una clienta vengativa e insensible a la belleza que van der Rohe había creado para ella. Farnsworth tuvo que lidiar con todo aquello,

consciente de vivir en una obra única en la que se imponía una forma de vida imposible.

El objeto de la polémica era el pabellón rectangular que, a principios de los años cuarenta, la nefróloga de cuarenta y dos años —y también licenciada en literatura inglesa por la universidad de Chicago— había encargado construir en un preciado *cottage* a orillas del río Fox en Plano, Illinois. Ante el temor de dejar la construcción de su casa en manos de un constructor insensible que no fuera capaz de apreciar la belleza de sus nueve hectáreas de pradera y bosque, se dirigió al Museo de Arte Moderno de Nueva York para que la proveyera de una lista de posibles candidatos para diseñar su casa. Finalmente, tras su encuentro, se decantó por el arquitecto emigrado nacido en Alemania. Dedicaron cinco años, desde 1946 a 1951, al proceso de diseño y construcción de la casa. Durante ese tiempo, clienta y arquitecto trabajaron de forma conjunta en la materialización del proyecto.

Para 1947, el diseño de la casa estaba lo suficientemente avanzado como para ser mostrado en la exposición “Mies van der Rohe” que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La muestra recogía una selección de los principales trabajos del arquitecto. La maqueta del proyecto ocupó una posición central en la exposición, lo que hizo evidente que la casa era un nuevo centro de gravedad de la obra de Mies que estaba por venir⁽¹⁾ (Friedman, 2006, p. 134). Sin embargo, el proceso de diseño y construcción se alargó de sobremanera y empezó a hacer mella en la relación entre la clienta y el arquitecto. Ya fuera por la imposibilidad de imaginar lo que estaban diseñando desde el estudio de arquitectura o porque las sensaciones de lo construido no eran las esperadas, Farnsworth mostró de forma evidente su desencanto por el resultado, quizá no tanto de la casa en sí como del efecto que el proceso tuvo en la vida de ambos. Mies demandó a Farnsworth por el impago de los honorarios. Ella contraatacó con una demanda por fraude en la que afirmaba que el arquitecto le había ocultado el coste verdadero de la casa y en la que

(1) Farnsworth escribió en su diario: «era el centro de gravedad de la exposición, y me sentí feliz al subir al tren de regreso a Chicago, ya que reflejaba que nuestro proyecto bien podría convertirse en el prototipo de nuevos e importantes elementos de la arquitectura estadounidense» (como se citó en Friedman, 2006, p. 134).



La casa Farnsworth vista entre la vegetación, fotografiada cuando la habitaba Edith Farnsworth. Fotografía: Gorman's Child Photography. Créditos: Newberry Library, Chicago, Illinois.

The Farnsworth House seen from within the vegetation, photographed when Edith Farnsworth lived in it. Photograph: Gorman's Child Photography. Credits: Newberry Library, Chicago, Illinois.



Vista exterior de la casa Farnsworth cuando la habitaba Edith Farnsworth. Fotografía: Gorman's Child Photography. Créditos: Newberry Library, Chicago, Illinois.

Outside view of the Farnsworth House when Edith Farnsworth lived in it. Photograph: Gorman's Child Photography. Credits: Newberry Library, Chicago, Illinois.

ponía en duda su capacidad como arquitecto⁽²⁾. La casa se convirtió en un campo de batalla. Una contienda que empezó con la disputa entre arquitecto y propietaria y que acabó en 1972, cuando la casa fue vendida a Lord Peter Palumbo —promotor inmobiliario y coleccionista de arquitectura— quien, a la postre, sería su embalsamador.

Antes de su finalización a principios de 1951, las expectativas acerca de la casa habían empezado a desarrollarse más allá del ámbito privado entre arquitecto y cliente. La casa se había convertido en un paradigma de la disolución del hogar convencional y en epítome de la arquitectura moderna. Para Mies era la consumación de lo que la depuración del diseño podía hacer por la arquitectura: la privacidad, la sexualidad, la imperfección o incluso la vida habían sido erradicadas en favor de lo que muchos han calificado como una experiencia “esencial” (Schulze, 1960, pp. 256-257). Esta aproximación apuntaba en una única dirección: si la casa era perfecta, entonces su moradora, incapaz de habitar ella, era, por lógica, imperfecta.

En este proceso de mitificación, Farnsworth había sido expulsada de su casa por la construcción de un relato superior en la que su figura dejaba de tener cabida. En un momento dado, lo que conocemos como la casa Farnsworth empezó a existir por duplicado, en dos dimensiones paralelas: por un lado, la *casa Farnsworth* y, por otro, la *casa de Farnsworth*. La amenaza de obsolescencia había llegado de dos formas, a través de la casa y a través de su habitante. La coexistencia de ambas abocaba a un estado irresoluble.

La casa Farnsworth, la que está en los libros de arquitectura, es la que de alguna forma ha prevalecido frente a la casa que realmente fue. Su existencia está tan ligada a la pureza, a su perfección material, a su poética, a su condición trascendental que ponerla en entredicho era ir contra su belleza. La historia canónica es la de la casa como certeza mineral, como busto, como efigie inerte. Una historia en la que la casa se muestra inalterable frente al mundo

que cambia a su alrededor. Signo de su grandeza es su icónica perseverancia frente a los cambios de estación, a los que responde con la solidez de una roca y, al mismo tiempo, con la transparencia del cristal. Incluso en condiciones extremas la casa se sobrepone con su impertérrito levitar.

Hay pocos registros de la *casa de Farnsworth* en los años en los que fue habitada. Las fotos que se conservan pertenecen al archivo personal de Edith Farnsworth y, la mayoría de las veces, han sido utilizadas para desacreditarla. Esas imágenes desafiaban la imagen canónica de la casa y la ponían a prueba. La deriva de la casa, en manos de Farnsworth, se veía como una afrenta. Como si en el proceso de ser habitada se hubiera desvirtuado. La desviación del modelo ideal se hace patente en la forma en que Lord Palumbo describe, deprimido, lo que se encontró cuando visitó la casa en 1971: adoquines destartados, el porche cercado por una mosquitera que obligaba a entrar a la casa por una puerta de alambre, muebles anodinos, platos sin lavar...⁽³⁾ (como se citó en Vandenberg, 2003).

Sin embargo, hallazgos como estos no son sino el reflejo de esa doble existencia: la casa ideal que había permanecido en la memoria cultural y la casa vivida. La casa era incapaz de ser un hogar y el habitante era incapaz de reproducir la vida immaculada que exigía la casa. La conjunción de ambas provocaba una obsolescencia recíproca. Fue precisamente la estrategia arquitectónica bastarda aplicada por Edith Farnsworth, alejada de los cánones, la que pudo mediar entre ambas, al mismo tiempo que evidenciaba las secuelas de esta esquizofrenia.

En manos de Farnsworth, la casa no solo cambia en lo físico, sino también en la forma en la que es capturada. Los puntos de vista han dejado de ser canónicos, son menos monumentales y muestran una vertiente doméstica. La mirada es subjetiva y fragmentada, no presenta el objeto completo. La casa de Mies se desdibuja para incorporar

(3) «Se deprimió al ver un sendero de acceso pavimentado en forma delirante; la terraza occidental encerrada con mosquiteras que le hacían a uno entrar en el pabellón de vidrio pasando por una puerta de malla metálica; los paneles de madera, que una vez fueron de hermoso acabado primavera, ahora estaban chapados en un color negruzco rojizo; el espacio estaba desagradablemente anulado por mobiliario no prescrito; y el fregadero lleno hasta los topes de vajilla que no había sido lavada en días» (como se citó en Vandenberg, 2003, p. 15).

(2) Algunos críticos como Vandenberg (2003) o Schulze (2016) han insinuado que detrás de este quiebre en la relación se escondía un amor asimétrico entre Mies y Farnsworth. Sin embargo, otras lecturas más recientes como la de Alice Friedman (2006) niegan que la relación amorosa estuviera detrás de la disputa y que esta se debió más bien a una relación de amistad frustrada.

otras materias. Lo primero que llama la atención en las fotografías es la relación de la casa con su entorno. Frente a la condición despejada en la que se muestra habitualmente, las fotos del archivo Farnsworth muestran cómo lo vegetal adquiere un papel protagonista. La vegetación exterior está liberada del paisajismo domesticado que le impondrá Palumbo en los setenta. Las fotos muestran una casa más integrada, más cómplice con el lugar. Las copas de los árboles se aproximan a la fachada y las plantas crecen en torno a los pilares hincados del terreno. Los cristales amplifican la vegetación desde la proximidad del contacto cercano. Farnsworth siempre fue crítica con la potente insolación que recibía la casa en verano, por lo que seguramente favoreció el crecimiento de los árboles para así aprovechar la sombra de estos sobre la fachada. Mies no proyectó ningún elemento para proteger la fachada de la insolación. La pureza de la pieza requería sacrificios.

La vegetación también dio el salto al interior de la casa. La tensión casa-interior versus naturaleza-exterior que se derivaba de la memoria de Mies se iba deshaciendo en el proyecto de habitar de la propietaria. Farnsworth siempre había recordado como en realidad, al caer la noche, todo ese paisaje desaparecía para convertirse en un espejo de lo que ocurría dentro. Quizá incorporar la vegetación en el interior era una forma de interponer, entre el cuerpo y el cristal, determinadas materias que desdibujaran esa sensación de animal enjaulado con la que se identificaba la dueña. La casa puede ser definida como una cantidad de aire atrapado entre suelo y techo (Drexler, 1960); quizás la *casa de Farnsworth* desplaza la posición de esta envolvente fijada por Mies van der Rohe entre hombre y naturaleza para ubicarla en la naturaleza. Al dejar vegetación a un lado y a otro, construye un proyecto mucho más coherente con el anhelo inicial de Farnsworth: vivir sobre el paisaje maravilloso que había encontrado y, por extensión, pertenecer a él.

Las plantas interiores construyen también el territorio de lo amueblado. Farnsworth siempre habla de la dificultad que implicaba utilizar los muebles. Los planos de Mies, ampliamente publicados, fijan de forma precisa una forma de habitar la casa que nunca existió. La casa nunca se vivió como la dibujó Mies y, sin embargo, esa es la forma de vida que se recuerda de ella. En las imágenes de Farnsworth,

los muebles están desordenados, son heterogéneos: un mullido sofá con una alfombra desgatada, unas sillas de estilo nórdico... Todos estos muebles construyen una constelación errónea (Friedman, 2006, p. 144). El mobiliario se convirtió en un frente privado y público de disputa⁽⁴⁾.

La mayoría de las descripciones elaboradas desde la disciplina comparten una aproximación similar: la casa es un observatorio ejemplar del mundo, donde la naturaleza construye la casa, mientras un cuerpo no expuesto a estos acontecimientos la supervisa y disfruta desde una aparente inmaterialidad. Pero, en realidad, todas estas apreciaciones dejaban por completo de lado al cuerpo sensible, un cuerpo que no solo mira, sino que también habita una naturaleza que no puede ser contenida por la profiláctica existencia de un vidrio. La naturaleza atraviesa la casa y también los cuerpos. Una vez más, al año de ser habitada, la disputa se hizo explícita por la aparición del cuerpo sensible. Los instigadores de la polémica fueron los miles de mosquitos que asediaban la parcela en los meses cálidos. El problema radicaba en la imposibilidad de habitar el exterior sin sufrir el castigo de los insectos. Farnsworth no quiso renunciar al porche exterior y solicitó una solución. Tecnologías blandas volvieron a hacer posible una mediación. La mosquitera se construyó con un fino textil tensado que conectaba ambos forjados y que cerraba el volumen con un velo transparente. Las críticas arreciaron tras su colocación a pesar de que, como advertía la maqueta de la casa que se expuso en el MoMA, la mosquitera se había contemplado como parte del proyecto. Fue durante el proceso constructivo que Mies van der Rohe la desestimó. Con la instalación de la mosquitera, Farnsworth vuelve a insistir en la idea generatriz del proyecto. Cuando la temperatura del aire no es el problema, el vidrio puede aligerarse hasta volverse una urdimbre, una bolsa sin apenas materia que controla los parámetros mínimos necesarios para poder, en definitiva, habitar sobre el mundo.

Para muchos, la casa fue reconquistada en 1972 cuando Lord Peter Palumbo la compró como parte de su "colección" de piezas arquitectónicas, entre las que incluía

(4) «Cualquier disposición del mobiliario se convierte en un gran problema porque la casa es transparente, como una radiografía» (Barry, 1953, p. 266).



Vista interior de la casa Farnsworth y el porche cuando la habitaba Edith Farnsworth. Fotografía: Edward Duckett.
Interior view of the Farnsworth House with its porch when Edith Farnsworth lived in it. Photograph: Edward Duckett.



Mujer recostada en el interior de la casa Farnsworth. Elizabeth Gordon. Fotografía: Gorman's Child Photography. Créditos: Newberry Library, Chicago, Illinois.
Woman reclining in the interior of the Farnsworth House. Elizabeth Gordon. Photograph: Gorman's Child Photography. Credits: Newberry Library, Chicago, Illinois.

Kentuck Knob de Frank Lloyd Wright (1953-1956, Chalk Hill, Pennsylvania, EE UU) y las Maisons Jaoul de Le Corbusier (1951-55, Neuilly-sur-Seine, París, Francia). La casa dejó de funcionar como un hogar y ya, sin vida interior, recuperó un estado ideal. Para algunos críticos, la casa entró en la fase más feliz de su vida tras la venta (Schulze, 1960). Como si la materia que formaba la casa hubiese sido torturada durante los años que había sido vivida. El cliente ideal debía borrar a la clienta original.

El cambio de propiedad puso fin a la doble obsolescencia. La casa de Mies, paradigma de la arquitectura moderna, y la casa de Farnsworth, desenfadado pabellón de descanso, se habían estado boicoteando desde su construcción. La primera, incapaz de desplegar en todo su esplendor los ideales de la nueva arquitectura. La segunda, sometida a juicio público por convertirse en un desinhibido e íntimo espacio de recreo. Sin embargo, pese a todo, una forma alternativa de hacer arquitectura hizo posible esta coexistencia. Lo que durante veinte años se consideró una anomalía se nos presenta ahora, desde los paradigmas de la ecología o el feminismo, como una estrategia que hace posible un habitar complejo, un habitar inmerso y relacional. Edith Farnsworth hibridó la materialidad inestable de plantas y textiles con la —aparente— imperturbabilidad del vidrio para hacer de la burbuja transparente un recinto hogareño. Utilizó técnicas arquitectónicas para subvertir el canon moderno. Lo blando, lo orgánico, lo mutable o lo perecedero reformularon la forma de habitar que se le había impuesto y abrieron la puerta a un habitar más consciente de pertenecer al sistema extenso e interconectado que es el mundo. 

REFERENCIAS

- BARRY, J. A. (1953). Report on the American Battle Between Good and Bad Modern Houses. *House Beautiful*, 95, pp. 172-173, 266-272.
- DREXLER, A. (1960). *Ludwig Mies van der Rohe*. Nueva York, NY: George Braziller.
- FRIEDMAN, A. T. (2006). *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New Haven, CT: Yale University Press.
- GORDON, E. (1953). The Threat to the Next America. *House Beautiful*, 95, pp. 126-130, 250-251.
- SCHULZE, F. (1960). *A Critical Biography*. Chicago, IL: Chicago Press.
- VANDENBERG, M. (2003). *Farnsworth House: Ludwig Mies van der Rohe*. Nueva York, NY: Phaidon Press.